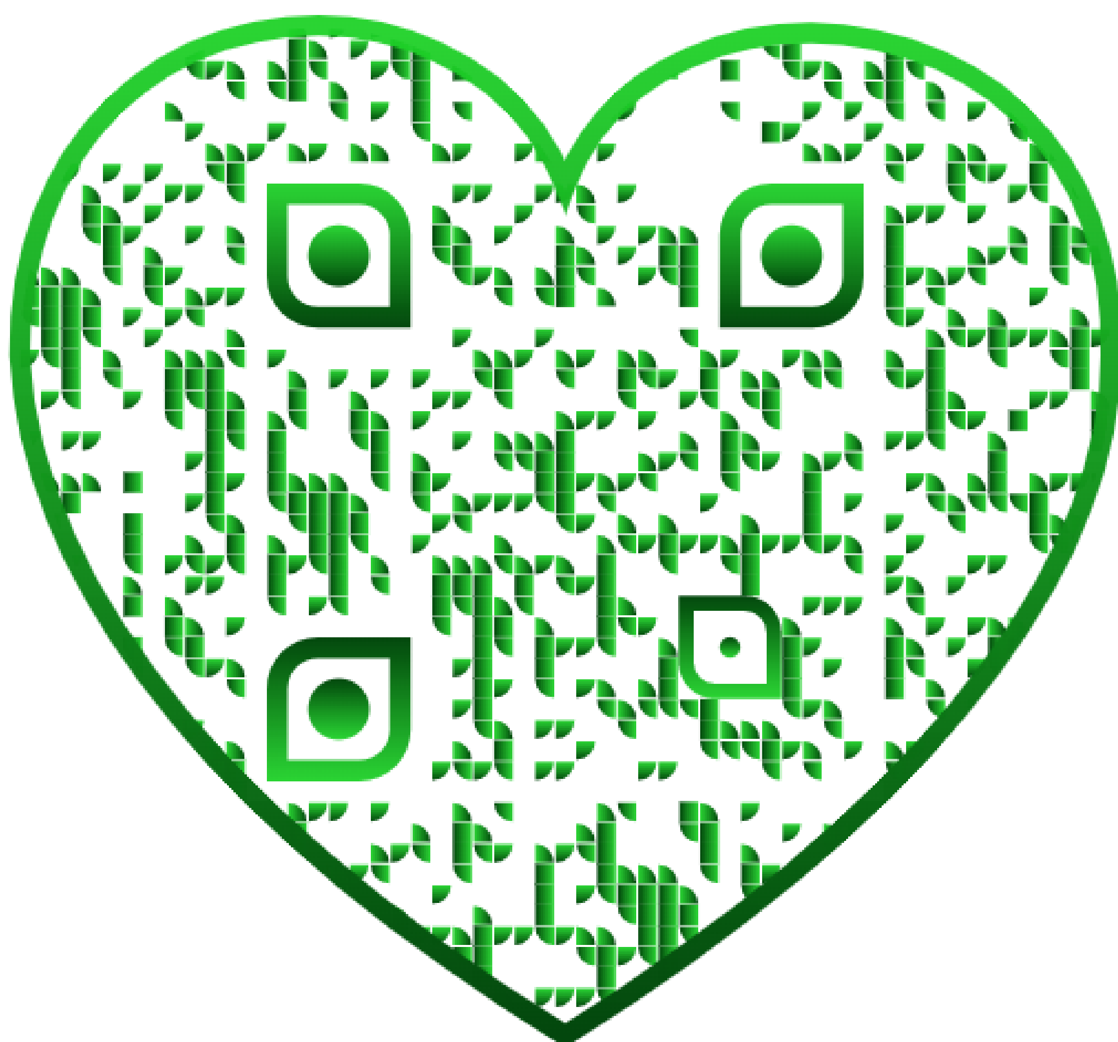
ISTO NÃO É UM CACHIMBO



MICHEL FOUCAULT





Para ter acesso a outros títulos libertos das cancerosas convenções do mercado, acesse:
WWW.SABOTAGEM.CJB.NET

Autor: Michel Foucault

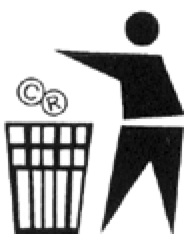
Título: Isto não é um cachimbo

Título Original: Ceci n'est pas uue pipe

Tradução: Jorge Coli

Data de digitalização: 2004

Primeira edição impressa: 1973



Esta obra foi compilada, formatada, revisada e liberta das excludentes convenções mercantis pelo *Coletivo Sabotagem*. Ela não possui direitos autorais pode e deve ser reproduzida no todo ou em parte, além de ser liberada a sua distribuição, preservando seu conteúdo e o nome do autor.

Sumário

I. Eis dois cachimbos.. 04

II. O caligrama desfeito 06

III. Klee, Kandinski, Magritte 14

IV. O surdo trabalho das palavras 17

V. Os sete selos da afirmação 21

VI.Pintar não é afirmar 27

VII. Duas cartas 28

I

Eis dois cachimbos

Primeira versão, a de 1926, eu creio: um cachimbo desenhado com cuidado e, em cima (escrita a mão, com uma caligrafia regular, caprichada, artificial, caligrafia de convento, como é possível encontrar servindo de modelo no alto dos cadernos escolares, ou num quadro-negro, depois de uma lição de coisas), esta menção: *"Isto não é um cachimbo"*.

A outra versão – suponho que a última –, pode-se encontrá-la na Alvorada nos antípodas. Mesmo cachimbo, mesmo enunciado, mesma caligrafia. Mas em vez de se encontrarem justapostos num espaço indiferente, sem limite nem especificação, o texto e a figura estão colocados no interior de uma moldura; ela própria está pousada sobre um cavalete, e este, por sua vez, sobre as tábuas bem visíveis do assoalho. Em cima, um cachimbo exatamente igual ao que se encontra desenhado no quadro, mas muito maior.

A primeira versão só desconcerta pela sua simplicidade. A segunda multiplica visivelmente as incertezas voluntárias. A moldura, de pé, apoiada contra o cavalete e repousando sobre as cavilhas de madeira, indica que se trata do quadro de um pintor: obra acabada, exposta, e trazendo, para um eventual espectador, o enunciado que a comenta ou explica. E, no entanto, esta escrita ingênua que não é exatamente nem o título da obra nem um de seus elementos picturais, a ausência de qualquer outro indício, que marcaria a presença do pintor, a rusticidade do conjunto, as largas tábuas do assoalho -tudo isso faz pensar no quadro-negro de uma sala de aula: talvez, uma esfregadela de pano logo apagará o desenho e o texto; talvez, ainda, apagará um ou outro apenas para corrigir o "erro" (desenhar alguma coisa que não será realmente um cachimbo, ou escrever uma frase afirmando que se trata mesmo de um cachimbo). Malfeito provisório (um "mal-escrito", como quem diria um mal-entendido) que um gesto vai dissipar numa poeira branca?

Mas isto é ainda apenas a menor das incertezas. Eis outras: há dois cachimbos. Não seria necessário dizer, em vez disso: dois desenhos de um mesmo cachimbo? Ou ainda um cachimbo e seu desenho, ou ainda dois desenhos representando cada um deles um cachimbo, ou ainda dois desenhos dos quais um representa um cachimbo mas o outro não, ou ainda dois desenhos que, nem um nem outro são ou representam cachimbos, ou ainda um desenho representando não um cachimbo, mas um outro desenho que, ele, representa um cachimbo, de tal forma que sou obrigado a perguntar: a que se refere a frase escrita no quadro ?

Ao desenho, debaixo do qual ela se encontra imediatamente colocada? “Vejam esses traços agrupados sobre o quadro-negro; por mais que possam se assemelhar, sem a menor discrepância, a menor infidelidade, àquilo que está mostrado lá em cima, não se enganem com isso: é lá em cima que se encontra o cachimbo, não neste grafismo elementar." Mas talvez a frase se refira precisamente a esse cachimbo desmedido, flutuante, ideal -simples sonho ou idéia de um cachimbo. Será necessário então ler: “Não busquem no alto um cachimbo verdadeiro; é o sonho do cachimbo; mas o desenho que está lá sobre o quadro, bem firme e rigorosamente traçado, é este desenho que deve ser tomado por uma verdade manifesta".

Mas isto ainda me espanta: o cachimbo representado no quadro - madeira enegrecida ou tela pintada, pouco importa -, esse cachimbo "de baixo" está solidamente contido num espaço com visíveis parâmetros: largura (o texto escrito, os limites superiores e inferiores da moldura), altura (os lados da moldura, os montantes do cavalete), profundidade (as ranhuras do assoalho). Estável prisão. Em troca, o cachimbo do alto não tem coordenadas. A enormidade de suas proporções torna incerta sua localização (efeito inverso do que encontramos no *Túmulo dos lutadores*, onde o gigantesco está captado no mais preciso espaço): esse cachimbo desmedido encontra-se diante do quadro desenhado, empurrando-o para longe, atrás dele? Ou então encontra-se suspenso exatamente acima do cavalete, como uma emanação, um vapor que teria acabado de se despreender do quadro – fumaça de um cachimbo tomando ela própria a forma e o arredondado de um cachimbo, assim se opondo e parecendo com o cachimbo (segundo o mesmo jogo de analogia e de contraste que se encontra na série das *Batalhas da Argonne*, entre o vaporoso e o sólido)? Ou então não se poderia supor, no limite, que ele se encontra atrás do quadro e do cavalete, mais gigantesco então do que parece: seria a profundidade arrancada, a dimensão interior furando a tela (ou o painel) e, lentamente, lá longe, num espaço de agora em diante sem limite, dilatando-se até o infinito. Dessa incerteza, entretanto, sequer estou seguro.

Ou antes, o que me parece muito duvidoso, é a oposição simples entre a flutuação não localizada do cachimbo do alto e a estabilidade do de baixo: Olhando mais de perto, vê-se facilmente que os pés do cavalete portador da moldura onde a tela se encontra capturada, e onde o desenho se aloja, esses pés que repousam sobre um assoalho cujo aspecto grosseiro o torna visível e seguro, são, de fato, chanfrados: só possuem superfície de contato pelas três pontas finas que retiram do conjunto, que é, no entanto, um pouco maciço toda estabilidade. Queda iminente? Desabamento do cavalete, da moldura, da tela ou do painel, do desenho, do texto? Madeiras quebradas, figuras em fragmentos letras separadas umas das outras a ponto de as palavras, talvez, não se poderem mais reconstituir – toda essa desordem no chão, enquanto lá em cima o grande cachimbo sem medida nem parâmetro persistirá em sua imobilidade inacessível de balão?

II

O caligrama desfeito

O desenho de Magritte (só falo por ora da primeira versão) é tão simples quanto uma página tomada de um manual de botânica: uma figura e o texto que a nomeia. Nada mais fácil de reconhecer do que um cachimbo desenhado como aquele; nada mais fácil de pronunciar – nossa linguagem bem o sabe em nosso lugar – do que o *"nom d'une pipe"*[1]. Ora, o que produz a estranheza dessa figura não é a "contradição" entre a imagem e o texto. Por uma boa razão: não poderia haver contradição a não ser entre dois enunciados, ou no interior de um único e mesmo enunciado. Ora, vejo bem aqui que há apenas um, e que ele não poderia ser contraditório, pois o sujeito da proposição é um simples demonstrativo. Falso, então, porque seu "referente" – muito visivelmente um cachimbo -não o verifica? Mas quem me dirá seriamente que este conjunto de traços entrecruzados, sobre o texto, é um cachimbo? Será preciso dizer: Meu Deus, como tudo isto é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? E, entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? É um bezerro, é um quadrado, é uma flor. Velho hábito que não é desprovido de fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa. Por mais que seja o depósito, sobre uma folha,ou um quadro, de um pouco de ou de uma fina poeira de giz, ele não "reenvia" como uma flecha ou um indicador apontado a um certo cachimbo que se encontra mais longe, ou alhures ele é um cachimbo. Desconcerta o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho (como no-lo convidam o demonstrativo, o sentido da palavra cachimbo, a semelhança da imagem) e ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória.

Não consigo tirar da idéia que a diabrura reside numa operação tornada invisível pela simplicidade do resultado, mas que é a única a poder explicar o embaraço indefinido por ele provocado. Essa operação é um caligrama secretamente constituído por Magritte, em seguida desfeito com cuidado. Cada elemento da figura, sua posição recíproca e sua relação derivam dessa operação anulada desde que foi completada. Por trás desse desenho e dessas palavras, antes que

1 Literalmente "nome de um cachimbo", expressão corrente, eufemismo que substitui a exclamação "nom de Dieu" (nome de Deus), considerada na França como pesada blasfêmia. Um pouco da maneira como o nosso "puxa vida" substitui "puta vida". No entanto, a ausência de semelhança entre a palavra "Dieu" e a palavra "pipe" (ao contrário do que acontece no exemplo dado em português) sugere que a substituição se fez pela facilidade de pronúncia do substituto, como afirma o texto de Foucault. (N. do T.)

uma mão tenha escrito o que quer que seja, antes que tenham sido formados o desenho do quadro e nele o desenho do cachimbo, antes que de lá em cima tenha surgido esse grande cachimbo flutuante, é necessário supor, creio eu, que um caligrama foi formado e, em seguida se descompôs. Tem-se aí a constatação do fracasso e os restos irônicos.

Em sua tradição milenar, o caligrama tem um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro o texto e a figura, compõe com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz dizer ao texto aquilo que o desenho representa. De um lado, alfabetiza o ideograma, povoa-o com letras descontínuas e faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas. Mas, inversamente, reparte a escrita num espaço que não tem mais a indiferença, a abertura e a alvura inertes do papel; impõe-lhe que se distribua segundo as leis de uma forma simultânea. Reduz o fonetismo a não ser, para o olhar de um instante, senão um rumor acinzentado que completa os contornos de uma figura; mas faz do desenho o fino envoltório que é necessário traspassar para seguir, de palavra em palavra, o esvaziamento de seu texto intestino.

O caligrama é, portanto, tautologia. Mas no oposto da retórica. Esta emprega pletora da linguagem, serve-se da possibilidade de dizer duas coisas com palavras diferentes; usufrui da sobrecarga de riqueza que permite dizer duas coisas diferentes com uma única e mesma palavra; a essência da retórica está na alegoria. O caligrama, quanto a ele, se serve dessa propriedade das letras que consiste em valer ao mesmo tempo como elementos lineares que se pode dispor no espaço e como sinais que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da substância sonora. Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.

Acuando duas vezes a coisa de que fala, ele lhe prepara a mais perfeita armadilha. Por sua dupla entrada, garante essa captura, da qual não são capazes o discurso por si só ou o puro desenho. Conjura a invencível ausência da qual as palavras são incapazes de triunfar, impondo-lhes, pelas astúcias de uma escrita que joga no espaço, a forma visível de sua referência: sabiamente dispostos sobre a folha de papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos. Duplo alçapão; armadilha inevitável: por onde escapariam, daqui para a frente, o vôo dos pássaros, a forma transitória das flores, a chuva que escorre?

E agora, o desenho de Magritte. Comecemos pelo primeiro, o mais simples. Ele parece-me

ser feito de pedaços de um caligrama desamarrado. Sob as aparências de uma volta a uma disposição anterior, ele retoma as três funções, mas para pervertê-las e inquietar por aí todas as relações tradicionais da linguagem e da imagem.

O texto que tinha invadido a figura a fim de reconstituir o velho ideograma, ei-lo que retomou seu lugar. Voltou para seu lugar natural – em baixo: lá onde serve de suporte para a imagem, onde a nomeia, a explica, a decompõe, a insere na seqüência dos textos e nas páginas do livro. Torna a ser "legenda". A forma, quanto a ela, volta a seu céu, do qual a cumplicidade das letras com o espaço a havia feito descer por um instante: livre de qualquer liame discursivo, ela vai poder flutuar de novo em seu silêncio nativo. Volta-se à página e a seu velho princípio de distribuição. Mas apenas em aparência. Pois as palavras que posso ler agora sob o desenho são, elas próprias, palavras desenhadas – imagens de palavras que o pintor colocou fora do cachimbo, mas no perímetro geral (aliás, indeterminável) de seu desenho. Do passado caligráfico que me vejo obrigado a lhes supor, as palavras conservaram sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada: de modo que devo lê-las superpostas a si próprias; são palavras desenhando palavras; formam, na superfície da imagem, os reflexos de uma frase que diria que isto não é um cachimbo. Texto em imagem. Mas, inversamente, o cachimbo representado é desenhado com a mesma mão e com a mesma pena que as letras do texto: ele prolonga a escrita mais do que a ilustra e completa o que lhe falta. Acreditar-se-ia que ela está cheia de pequenas letras misturadas, de sinais gráficos reduzidos a fragmentos e dispersos sobre toda a superfície da imagem. Figura em forma de grafismo. A prévia e invisível operação caligráfica entrecruzou a escrita e o desenho; e quando Magritte recolocou as coisas em seu lugar, tomou cuidado para que a figura retivesse em si a paciência da escrita e que o texto fosse apenas uma representação desenhada.

Mesma coisa para a tautologia. Aparentemente, Magritte volta da repetição caligráfica à simples correspondência da imagem com sua legenda: uma figura muda e suficientemente reconhecível mostra, sem dizê-lo, a coisa em sua essência; e, em cima, uma palavra recebe dessa imagem seu "sentido" ou sua regra de utilização. Ora, comparado à tradicional função da legenda, o texto de Magritte é duplamente paradoxal. Empreende nomear o que, evidentemente, não tem necessidade de sê-lo (a forma é por demais conhecida; a palavra, por demais familiar). E eis que, no momento em que deveria dar o nome, o faz negando que seja ele. De onde vem esse estranho jogo, senão do caligrama? – Do caligrama que diz duas vezes as mesmas coisas (lá onde, sem dúvida, uma seria perfeitamente suficiente); do caligrama que faz o que mostra e o que diz escorregarem um sobre o outro, para que se mascarem reciprocamente. Para que o texto se desenhe e todos os signos justapostos formem uma pomba, uma flor ou um aguaceiro, é preciso que o olhar se mantenha acima de todo deciframento possível; é preciso que as letras permaneçam pontos, as frases, linhas, os parágrafos, superfícies ou massas – asas, caules ou pétalas; é preciso que o texto não diga nada a

esse sujeito "olhante" que é voyeur, não leitor. Com efeito, desde que ele se põe a ler, a forma se dissipa; à volta da palavra reconhecida, da frase compreendida, "os outros grafismos levantam vôo, levando com. eles a plenitude visível da forma, deixando apenas o desenrolar linear, sucessivo, do sentido: ainda menos do que uma gota de chuva caindo uma atrás da outra, ainda menos do que uma pluma ou uma folha arrancada.

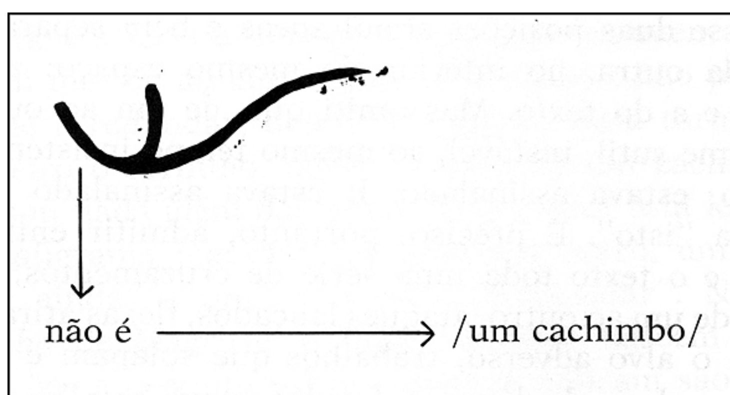
Apesar da aparência, o caligrama não diz, em forma de pássaro, de flor ou de chuva: "isto é uma pomba, uma flor, uma chuvarada que cai"; desde que se põe a dizê-lo, desde que as palavras se põem a falar e a fornecer um sentido, é que o pássaro já voou e que a chuva secou. Para quem o \'ê, o caligrama não diz, não pode ainda dizer: isto é ,~ma flor, isto é um pássaro; está ainda demasiadamente preso na forma, demasiadamente sujeito à representação por semelhança para formular uma tal afirmação. E quando alguém o lê, a frase que se decifra ("isto é uma pomba", "isto é uma chuvarada"), não é um pássaro, não é mais uma chuvarada. Por astúcia ou impotência, pouco importa, o caligrama não diz e não representa nunca no mesmo momento; essa mesma coisa que se vê e se lê é matada na visão, mascarada na leitura.

Magritte redistribuiu no espaço o texto e a imagem; cada um retoma seu lugar; mas não sem reter alguma coisa do esquivo que é próprio ao caligrama. A forma desenhada do cachimbo expulsa todo texto explicativo ou designativo, tanto é reconhecível; seu esquematismo escolar diz muito explicitamente: "você vê tão bem o cachimbo que sou, que seria ridículo para mim dispor minhas linhas de modo a lhes fazer escrever: isto é um cachimbo. As palavras, de certo, me desenhariam menos bem do que eu me represento".

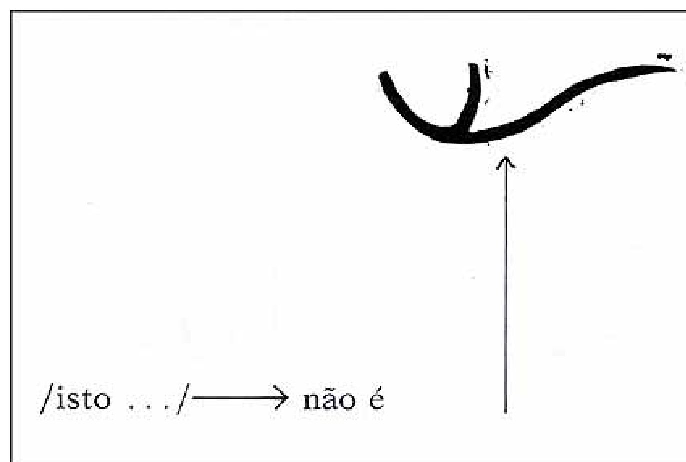
E, por sua vez, o texto, nesse desenho caprichado que representa uma escrIta, prescreve: tome-me por aquilo que manifestamente sou: letras colocadas umas ao lado das outras, com essa disposição e essa forma que facilitam a leitura, asseguram o reconhecimento e se abrem mesmo ao aluno mais balbuciante; não pretendo me arredondar, depois me estirar para tornar-me primeiro o fornilho, depois o tubo de um cachimbo: não sou nada além das palavras que você está lendo". No caligrama jogavam, um contra o outro, um "não dizer ainda" e um "não mais representar". No Cachimbo de Magritte, o lugar de onde nascem essas negações e o ponto sobre o qual se aplicam são completamente diferentes. O "não dizer ainda" da forma voltou, não exatamente como uma afirmação, mas como uma dupla posição: de um lado, no alto, a forma bem lisa, bem visível, bem muda, e cuja evidência deixa altivamente, ironicamente, o texto dizer o que quer, qualquer coisa; e de outro, embaixo, o texto, espalhado segundo sua lei intrínseca, afirma sua própria autonomia diante daquilo que ele nomeia. A redundância do caligrama repousava sobre uma relação de exclusão: em Magritte, a distância dos dois elementos, a ausência de letras em seu desenho, a negação expressa no texto, manifestam afirmativamente duas posições.

Mas temo ter negligenciado aquilo que é talvez essencial ao Cachimbo de Magritte. Fiz

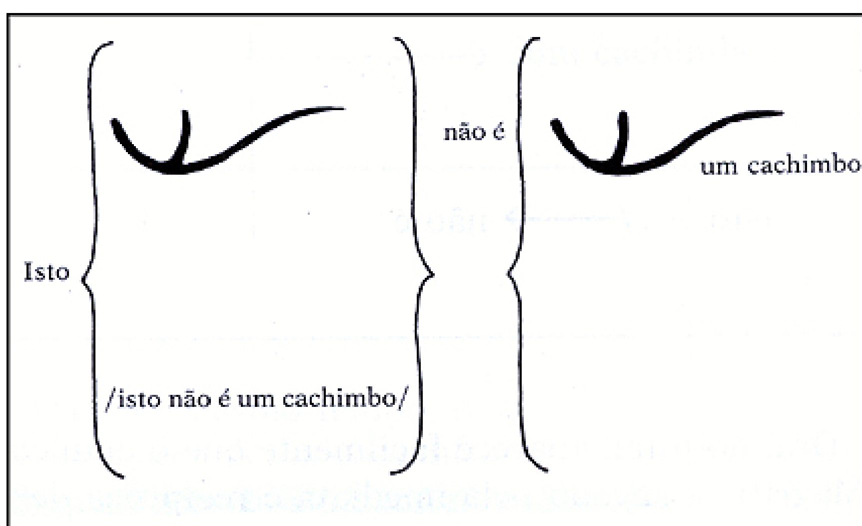
como se o texto dissesse: "Eu (esse conjunto de palavras que você está lendo) não sou um cachimbo"; me comportei como se houvesse duas posições simultâneas e bem separadas uma da outra, no interior do mesmo espaço: a da figura e a do texto. Mas omiti que, de um ao outro, um liame sutil, instável, ao mesmo tempo insistente e incerto, estava assinalado. E estava assinalado pela palavra "isto". É preciso, portanto, admitir entre a figura e o texto toda uma série de cruzamentos; ou, antes, de um ao outro, ataques lançados, fechas atiradas contra o alvo adverso, trabalhos que solapam e destroem, golpes de lança e feridas, uma batalha. Por exemplo: "isto" (este desenho que vocês estão vendo, cuja forma sem dúvida reconhecem e do qual acabo de desatar os liames caligráficos) "não é" (não é substancialmente ligado a .., não é constituído por ..., não recobre a mesma matéria que ...) "um cachimbo" (quer dizer, essa palavra pertencente a sua linguagem, feita de sonoridades que você pode pronunciar e cujas letras que você lê neste momento traduzem). *Isto não é um cachimbo* pode, portanto, ser lido assim:



Mas, ao mesmo tempo, esse mesmo texto enuncia uma coisa completamente diferente: "Isto" (este enunciado que você vê se dispor sob seus olhos numa linha de elementos descontínuos, e do qual isto é ao mesmo tempo o designante e a primeira palavra) "não é" (não poderia equivaler nem se substituir a ..., não poderia representar adequadamente ...) "um cachimbo" (um desses objetos que você pode ver lá, acima do texto, uma figura possível, intercambiável, anônima, portanto inacessível à qualquer nome). Então, é preciso ler:



Ora, no total, aparece facilmente que o enunciado de Magritte é negado pela imediata e recíproca dependência do desenho do cachimbo e do texto por meio do qual s:e pode nomear esse mesmo cachimbo. Designar e desenhar não se superpõem, salvo no jogo caligráfico que ronda por trás do conjunto e que é conjurado ao mesmo tempo pelo texto, pelo desenho e por sua atual separação. Daí a terceira função do enunciado "Isto" (este conjunto constituído por um cachimbo em estilo caligráfico e por um texto desenhado) "não é" (é incompatível com ...) "um cachimbo" (este elemento misto que depende ao mesmo tempo do discurso e da imagem, e cujo jogo, verbal e visual, do caligrama, queria fazer surgir o ambíguo ser).



Magritte reabriu a armadilha que o caligrama tinha fechado sobre aquilo de que falava. Mas, com isso, a própria coisa levantou vôo. Sobre a página, de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. O

caligrama reabsorveu esse interstício; mas, uma vez reaberto, ele não o restitui; a armadilha foi fraturada sobre o vazio: a imagem e o texto caem, cada um de seu lado, segundo a gravitação que lhes é própria. Eles não têm mais espaço comum, mais lugar onde possam interferir, onde as palavras sejam suscetíveis de receber uma figura, e as imagens, de entrar na ordem do léxico. Na pequena, estreita faixa, incolor e neutra que, no desenho dei Magritte, separa o texto e a figura, é preciso ver um vazio, uma região incerta e brumosa que separa agora o cachimbo flutuante em seu céu de imagem e o pisoteamento terrestre das palavras desfilando em sua linha sucessiva. Ainda seria demais dizer que há um vazio ou uma lacuna: é antes uma ausência de espaço, um apagar do "lugar-comum" entre os signos da escrita e as linhas da imagem. O “cachimbo” que se encontrava indiviso entre o enunciado que o nomeava e o desenho que devia figurá-lo, esse cachimbo de sombra que cruzava os lineamentos da forma e a fibra das palavras, fugiu definitivamente.

Desaparecimento que, do outro lado desse riacho pouco profundo, o texto constata divertidamente: *isto não é um cachimbo.* O desenho, agora solitário, do cachimbo, por mais que se faça tão semelhante quanto pode a essa forma que a palavra cachimbo designa ordinariamente; por mais que o texto se desenrole sob o desenho com toda fidelidade atenta de uma legenda num livro erudito: entre eles só pode passar a formulação do divórcio, o enunciado que conteste ao mesmo tempo o nome do desenho e a referência do texto.

Em nenhum lugar há cachimbo.

A partir daí pode-se compreender a última versão que Magritte deu de I*sto não é um cachimbo.* Cocando o desenho do cachimbo e o enunciado que lhe serve de legenda sobre a superfície bem claramente delimitada de um quadro (na medida em que se trata de uma pintura, as letras são apenas a imagem das letras na medida em que se trata de um quadro-negro, a figura é apenas a continuação didática de um discurso), colocando esse quadro sobre um triedro de madeira espessa e sólida, Magritte faz tudo o que é preciso para reconstituir (seja pela perenidade de uma obra de arte, seja pela verdade de um~ lição de coisas) o lugar-comum à imagem e à linguagem.

Tudo está solidamente amarrado no interior de um espaço escolar: um quadro "mostra" um desenho que "mostra" a forma de um cachimbo; e um texto escrito por um zeloso professor primário mostra que é bem de um cachimbo que se trata. Não vemos o dedo indicador do mestre, mas ele reina em todos os lugares, assim como sua voz, que está articulando claramente: "isto é um cachimbo". Do quadro à imagem, da imagem ao texto, do texto à voz, uma espécie de dedo indicador geral aponta, mostra, fixa, assinala, impõe um sistema de reenvios, tenta estabilizar um espaço único. Mas por que introduzi ainda a voz do mestre ? porque mal ela disse "isto é um cachimbo", e já foi obrigada a retomar e balbuciar: "isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo", "isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que é um cachimbo", "a frase: 'isto não é um cachimbo', não é um cachimbo"; "na frase: 'isto não é um cachimbo', isto não é um

cachimbo: este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo isto não é um cachimbo".

As negações se multiplicam, a voz se embrulha e engasga; o mestre confuso abaixa o dedo indicador estendido, dá as costas ao quadro-negro, olha os alunos, que se torcem de tanto rir, e não se dá conta de que, se eles riem tão alto, é que, acima do quadro-negro e do mestre balbuciando suas denegações, um vapor que acaba de se elevar pouco a pouco tomou a forma e agora desenha, com toda exatidão, um cachimbo. “É um cachimbo, é um cachimbo" gritam os alunos em algazarra, enquanto o mestre, cada vez mais baixo, mas sempre com a mesma obstinação, murmura, sem que ninguém mais o escute: e, entretanto “Isto não é um cachimbo". Ele não está errado: porque esse cachimbo que flutua tão visivelmente sobre a cena, como a coisa a que se refere o desenho do quadro-negro, e em nome da qual o texto pode dizer com justa razão que o desenho não é verdadeiramente um cachimbo, esse cachimbo, ele próprio, é apenas um desenho; não é um cachimbo. Nem no quadro-negro, nem acima dele, o desenho do cachimbo e o texto que deveria nomeá-lo acham lugar onde se encontrar e se alfinetar, um em cima do outro, como o calígrafo, com muita presunção, havia tentado fazer .

Então, sobre esses montantes chanfrados e tão visivelmente instáveis, o cavalete só pode balançar, a moldura se deslocar, o quadro cair no chão, as letras se dispersarem, o “cachimbo” pode “se quebrar”[2]: o lugar-comum – obra banal ou lição cotidiana – desapareceu.

[2] “Casser as pipe” (quebrar seu cachimbo) significa, em linguagem popular ou familiar, morrer. “Il a cassé as pipe” = ele morreu.
(N. do T.)

III

Klee, Kandinski, Magritte

Dois princípios reinaram, eu creio, sobre a pintura ocidental, do século quinze ao século vinte. O primeiro afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência lingüística (que a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. É preciso que haja, de um modo ou de outro, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o nome de um personagem), ou a imagem é regrada pelo contexto (como nos livros em que o desenho vem completar, como se ele seguisse apenas um caminho mais curto, o que as palavras estão encarregadas de representar). E verdade, só muito raramente essa subordinação permanece estável: pois acontece ao texto de o livro ser apenas um comentário da imagem, e o percurso sucessivo, pelas palavras, de suas formas simultâneas; e acontece ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações. Mas pouco importa o sentido da subordinação ou a maneira pela qual ela se prolonga, multiplica e inverte: o essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma. E esse princípio cuja soberania foi aboli da por Klee, ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo tela e folha, toalha e volume, quadriculado do caderno e cadastro da terra, história e mapa) , a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita.

Estão postos, avançam por caminhos ou canais que são também linhas para serem lidas. As árvores das florestas desfilam sobre pautas musicais. E o olhar encontra, como se estivessem perdidas em meio às coisas, palavras que lhe indicam o caminho a seguir, que lhe dão nome à paisagem que está sendo percorrida. E no ponto de junção dessas figuras e desses signos, a flecha que retorna tão freqüentemente (a flecha, signo que traz consigo uma semelhança de origem, como se fosse uma onomatopéia gráfica, e figura que formula uma ordem) , a flecha indica em que direção o barco está se deslocando, mostra que se trata de um sol se pondo, prescreve a direção que o olhar deve seguir, ou antes a linha segundo a qual é preciso deslocar imaginariamente a figura aqui colocada de um modo provisório e um pouco arbitrário. Não se trata absolutamente aí de um desses caligramas que jogam com o rodízio da subordinação do signo à forma (nuvem das letras e das palavras tomando a figura daquilo de que 'falam) , depois da forma ao signo (figura se anatomizando em elementos alfabéticos): não se trata também dessas colagens ou reproduções que captam a forma recortada das letras em fragmentos de objetos; mas do cruzamento num mesmo

tecido do sistema da representação por semelhança e da referência pelos signos. O que supõe que eles se encontrem num espaço completamente diverso do quadro. O segundo princípio que durante muito tempo regeu a pintura coloca a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo.

Basta que uma figura pareça com uma coisa (ou com qualquer outra figura), para que se insira no jogo da pintura um enunciado evidente, banal, mil vezes repetido e entretanto quase sempre silencioso (ele é como um murmúrio infinito, obsidiante, que envolve o silêncio das figuras, o investe, se apodera dele, obriga-o a sair de si próprio, e torna a despejá-lo finalmente no domínio das coisas que se pode nomear): "O que vocês estão vendo, é isto". Pouco importa, ainda aqui, o sentido em que está colocada a relação de representação, se a pintura é remetida ao visível que a envolve ou se ela cria, sozinha, um invisível que se lhe assemelha.

0 essencial é que não se pode dissociar semelhança e afirmação. A ruptura desse princípio pode ser colocada sob o signo de Kandinski: duplo apagar simultâneo da semelhança e do laço representativo pela afirmação cada vez mais insistente dessas linhas, dessas cores, das quais dizia Kandinski que eram "coisas", nem mais nem menos que o objeto igreja, que o objeto ponte ou homem-cavaleiro com seu arco; afirmação nua que não toma apoio em nenhuma semelhança e que, quando se lhe pergunta "o que é", só pode responder se referindo ao gesto que a formou: "improvisação", "composição"; ao que se encontra ali: "forma vermelha", "triângulos", "violeta laranja"; às tensões ou relações internas: "rosa determinante", "para o alto”, "centro amarelo", "compensação cor-de-rosa". Ninguém, em aparência, está mais longe de Kandinski e de Klee do que Magritte. Sua pintura parece, mais do que qualquer outra, presa à exatidão das semelhanças, a tal ponto que ela as multiplica voluntariamente, como para confirmá-las: não é suficiente que o desenho de um cachimbo pareça com um cachimbo; é preciso que ele pareça com outro cachimbo desenhado, que, ele próprio, pareça com um cachimbo. Não é suficiente que uma arvore pareça com uma árvore e a folha com uma folha; mas a folha da árvore parecerá com a própria árvore, e esta terá a forma de sua folha (o Incêndio); 0 barco sobre o mar não parecerá apenas com um barco, mas também com o mar, a tal ponto que seu casco e suas velas serão feitos de mar (o Sedutor); e a exata representação de um par de sapatos se aplicará, além disso, em parecer com os pés nus que ele deve recobrir.

Mais do que qualquer outra, pintura empenhada em separar, cuidadosamente, cruelmente, o elemento gráfico e o elemento plástico: se lhes acontecem de estar superpostos no interior do próprio quadro, como o estão a legenda e sua imagem, é com a condição de que o enunciado conteste a identidade manifesta da figura, e o nome que se lhe está prestes a atribuir. O que parece exatamente com um ovo, se chama acácia; com um sapato, a lua; com um chapéu coco, a neve; com uma vela, o teto. E, no entanto, a pintura de Magritte não é estranha ao projeto de Klee e de

Kandinski; constitui antes, diante deles e a partir de um sistema que lhes é comum, uma figura ao mesmo tempo oposta e complementar .

IV

O surdo trabalho das palavras

A exterioridade, tão visível em Magritte, do grafismo e da plástica, está simbolizada pela não-relação – ou em todo caso pela relação muito complexa e muito aleatória entre o quadro e seu título. Essa distância tão longa – que impede que possamos ser ao mesmo tempo e de uma só vez leitor e espectador -assegura a emergência abrupta da imagem acima da horizontalidade das palavras. "Os títulos são escolhidos de tal maneira que impedem de situar meus quadros numa região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação." Magritte nomeia seus quadros (um pouco ao modo da mão anônima que designou o cachimbo através do enunciado "Isto não é um cachimbo") ;para impor respeito à denominação. E, entretanto, nesse espaço quebrado e à deriva, estranhas relações se tecem, intrusões se produzem, bruscas invasões destrutoras, quedas de imagens em meio às palavras, fulgores verbais que atravessam os desenhos e fazem-no voar em pedaços. Pacientemente, Klee constrói um espaço sem nome nem geometria, entrecruzando a cadeia dos signos e a trama das figuras. Magritte, quanto a ele, mina em segredo um espaço que parece manter na disposição tradicional. Mas ele o cava com palavras: e a velha pirâmide da perspectiva está carcomida a ponto de ruir.

Foi suficiente ao desenho mais correto uma inscrição como "Isto não é um cachimbo", para que logo a figura esteja obrigada a sair de si própria, isolar-se de seu espaço e, finalmente, pôr-se a flutuar , longe ou perto de si mesma, não se sabe, semelhante ou diferente de si. No oposto de *Isto não é um cachimbo, A arte da conversa*: numa paisagem de começo do mundo ou de gigantomaquia, dois personagens minúsculos estão falando: discurso inaudível, murmúrio que é logo retomado no silêncio das pedras, no silêncio dessa parede em desaprumo que domina, com seus blocos enormes, os dois tagarelas mudos; ora, esses blocos, amontoados em desordem uns sobre os outros, formam, em sua base, um conjunto de letras onde é fácil decifrar a palavra: RÊVE – sonho (que é possível, olhando um pouco melhor, completar com TRÊVE – trégua – ou CRÈVE – morte, ou morra, arrebente), como se todas essas palavras frágeis e sem peso tivessem recebido o poder de organizar o caos das pedras. Ou como se, ao contrário, por trás da tagarelice despertada mas logo perdida dos homens, as coisas pudessem, em seu mutismo e em seu sono, compor uma palavra – uma palavra estável que nada poderá apagar; ora, essa palavra designa a mais fugidia das imagens. Mas não é tudo: pois é no sonho que os homens, enfim reduzidos ao silêncio, comunicam com a significação das coisas, e se deixam impressionar por essas palavras enigmáticas, insistentes, que vêm de outro lugar. *Isto não é um cachimbo*, era a incisão do discurso na forma das coisas, era

seu poder ambíguo de negar e de desdobrar: *A arte da conversa* é a gravitação autônoma das coisas que formam suas próprias palavras na indiferença dos homens, impondo-a a eles, sem mesmo que eles o saibam, em sua tagarelice cotidiana.

Entre esses dois extremos, a obra de Magritte desdobra o jogo das palavras e das imagens. Os títulos, freqüentemente inventados *a posteriori* e por outrem, se inserem nas figuras lá onde o ponto em que podem se agarrar estava, senão marcado, pelo menos autorizado de antemão, e onde representam um papel ambíguo: cavilhas que seguram, cupins que roem e que fazem cair. O rosto de um homem absolutamente sério, sem um movimento de lábios, sem um franzir de olhos, voa em "pedaços" sob o efeito de um riso que não é o seu, que ninguém ouve e que não vem de nenhum lugar. A "noite que cai" não pode tombar sem quebrar uma vidraça cujos fragmentos, ainda portadores, em suas agudas lâminas, em suas chamas de vidro, de reflexos do sol, juncam o assoalho e o rebordo da janela: as palavras que nomeiam "queda", o desaparecimento do sol, trouxeram, com a imagem que formam, não só a vidraça mas esse outro sol que se desenhou como um duplo na superfície transparente e lisa. Como um badalo num sino, a chave fica na vertical "no buraco da fechadura": ela faz ali soar até as raias do absurdo a expressão familiar, Aliás, ouçamos Magritte: "Pode-se criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignoradas na vida cotidiana". Ou ainda: "Às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição", E a frase, que não comporta contradição, mas se refere ao mesmo tempo à rede inextricável das imagens e das palavras, e à ausência de lugar-comum que possa mantê-las: "Num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens. Vê-se de outro modo as imagens e as palavras num quadro".[3]

Há muitos exemplos dessas substituições, dessas assimilações substanciais, na obra de Magritte. O "Personagem caminhando em direção do horizonte" (1928) é aquele famoso sujeito visto de costas, com um chapéu e um manto escuros, com as mãos nos bolsos; está colocado entre cinco manchas coloridas; três estão dispostas no chão e trazem, em itálicos, as palavras *fuzil, poltrona, cavalo*; uma outra, acima da cabeça, se chama nuvem; enfim, no limite do solo e do céu, uma outra mancha vagamente triangular se chama *horizonte*. Estamos muito longe de Klee e de seu olha-leitura; não se trata absolutamente de cruzar os signos e as figuras espaciais numa forma única e absolutamente nova; as palavras não se ligam diretamente aos outros elementos picturais; são apenas inscrições sobre manchas e formas: sua divisão no alto e em baixo, à esquerda e à direita, é conforme a organização tradicional de um quadro: o horizonte está bem no fundo, a nuvem no alto, o fuzil encostado à esquerda, verticalmente.

[3] Cito aqui todos estes textos a partir do *Magritte* de P. Waldberg. Eles ilustravam uma série de desenhos: no número 12 da *Revolução surrealista.*

Mas nesse lugar familiar as palavras não substituem os objetos ausentes: não ocupam ocos ou lugares vazios; pois essas manchas que trazem inscrição são massas espessas, volumosas, espécie de pedras ou menires cuja sombra projetada se alonga sobre o solo ao lado da do 4omem. Esses "porta-palavras" são mais espessos, mais substanciais que os próprios objetos, são coisas mal e mal formadas (um vago triângulo para o horizonte, um retângulo para o cavalo, uma verticalidade para o fuzil), sem figura nem identidade, esse gênero de coisas que não se pode nomear e que justamente "se chamam" a si próprias, trazem um nome preciso e familiar. Esse quadro é o contrário de um rébus, de um desses encadeamentos de formas tão facilmente reconhecíveis que é possível imediatamente nomeá-los, e que a própria mecânica dessa formulação traz a articulação de uma frase cujo sentido não tem relação com o que se vê; aqui as formas são tão vagas que ninguém poderia nomeá-las se elas não se designassem a si próprias; e no quadro real que se vê – manchas, sombras, silhuetas – vem se superpor a possibilidade invisível de um quadro ao mesmo tempo familiar pelas figuras que ele poria em cena, e, entretanto, insólito pela justaposição da poltrona e do cavalo. Um objeto num quadro é um volume organizado e colorido de tal sorte que sua forma se reconhece logo e que não é necessário nomeá-lo; no objeto, a massa necessária é reabsorvida, o nome inútil é despedido; Magritte elide o objeto e deixa o nome imediatamente superposto à massa. O fuso substancial do objeto não é mais representado senão por seus dois pontos extremos, a massa que faz sombra e o nome que designa.

"O alfabeto das revelações" se opõe muito exatamente ao l'homme caminhando em direção do horizonte": um grande quadro de madeira dividido em dois painéis, à direita, formas simples, perfeitamente reconhecíveis, um cachimbo, uma chave, uma folha, um copo; ora, embaixo do painel, a figuração de um rasgo mostra que essas formas não são nada além de recortes numa folha de papel sem espessura; sobre o outro painel, uma espécie de barbante torcido e inextricável não desenha nenhuma forma reconhecível (salvo, talvez, e ainda isso é bastante duvidoso: LA, LE[4]). Sem massa, sem nome, forma sem volume, recorte vazio, tal é o objeto -o objeto que havia desaparecido do quadro precedente.

É preciso não se enganar: num espaço em que cada elemento parece obedecer ao único princípio da representação plástica e da semelhança, os sinais lingüísticos, que pareciam excluídos, que rondavam de longe à volta da imagem, e que o arbitrário do título parecia ter afastado para sempre, se aproximaram sub-repticiamente: introduziram na solidez da imagem, em sua meticulosa semelhança, uma desordem –uma ordem que só lhes pertence. Fizeram fugir o objeto, que revela a finura de sua película.

Klee tecia, para dispor nele seus signos plásticos, um espaço novo. Magritte deixa reinar o

4 Em francês, artigos definidos feminino e masculino: a, o. (N. do T.).

velho espaço da representação, mas em superfície somente, pois não é mais do que uma pedra lisa, que traz figuras e palavras: embaixo, não há nada. É a lápide de um túmulo: as incisões que desenham as figuras e as que marcaram as letras não comunicam senão pelo vazio, por esse não-lugar que se esconde sob a solidez do mármore. Notarei somente que essa ausência por vezes emerge até sua superfície e aflora no próprio quadro: quando Magritte dá sua versão de Madame Récamier ou do Balcão, substitui os personagens da pintura tradicional por ataúdes: o vazio invisivelmente contido entre as pranchas de carvalho encerado desata o espaço que o volume dos corpos vivos compunha, o desdobrar dos vestidos, a direção do olhar e todos esses rostos prestes a falar, o não-lugar surge em pessoa, no lugar das pessoas e onde não há mais pessoas.

E quando a palavra toma a solidez de um objeto, penso nesse canto de assoalho sobre o qual está escrito em pintura branca, a palavra “sirene” com um dedo gigantesco, erguido, trespassando o assoalho verticalmente no lugar do i e dirigido em direção do guizo que lhe serve de pingo, a palavra e o objeto não tendem a construir uma única figura; estão dispostos, ao contrário, segundo duas direções diferentes; o dedo indicador que atravessa a escrita se ergue sobre ela, simulando e escondendo o i, o indicador, que figura a função designadora da palavra e que forma algo como esses prédios no alto dos quais sirenes foram colocadas, só aponta para o sempiterno guizo.

V

Os sete selos da afirmação

Portanto, Kandinski, com um gesto soberano e único, despediu a velha equivalência entre semelhança e afirmação; libertou a pintura de uma e de outra. Magritte, por sua vez, procede por dissociação: romper seus liames, estabelecer sua desigualdade, jogar uma sem a outra, manter a que depende da pintura e excluir aquela que está mais próxima do discurso, levar tão longe quanto possível a continuação indefinida do semelhante, mas alijá-lo de toda a afirmação que diria com o que ele parece. Pintura do “Mesmo” liberada do “como se”. Estamos o mais distante possível do *trompe-l’oeil*. Este querfazer passar a mais pesada carga de afirmação pela astúcia de uma semelhança que convence: "O que vedes lá não é, na superfície de uma parede, um conjunto de linhas e de cores; é uma profundidade, um céu, nuvens que puxaram a cortina de vosso teto, uma verdadeira coluna em volta da qual podereis circular, uma escada que prolonga os degraus nos quais já vos encontrais (e, involuntariamente, já dais um passo em direção a ela) , uma balaustrada de pedra sobre a qual rostos atentos dos cortesãos e das damas se inclinam para melhor vos verem, cortesãos e damas que usam, com as mesmas fitas, as mesmas vestes que usais, que sorriem diante de vosso espanto e de vosso sorriso, fazendo, em vossa direção, sinais que vos são misteriosos pela única razão que já responderam, sem esperar, àqueles que íeis lhes fazer".

Parece-me que Magritte dissociou a semelhança da similitude e joga esta contra aquela. A semelhança tem um "padrão": elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação,que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar .

Tomemos a Representação (1962): exata representação, com efeito de um jogo de bola, vista a partir de uma espécie de terraço limitado por um muro baixo; ora, à esquerda, esse muro é dominado por uma balaustrada, e, nas pilastras que desenha, percebe-se, mas numa escala menor (mais ou menos metade), exatamente a mesma cena. Será preciso supor uma série de outras "representações", que se desenvolvam à esquerda, sempre semelhantes umas às outras e cada vez menores? Talvez. Mas não é necessário. É suficiente que, no mesmo quadro, haja duas imagens assim ligadas lateralmente por uma relação de similitude para que a referência exterior a um modelo

-pela via da semelhança -seja tão logo perturbada, feita de incerteza e flutuação. O que "representa" o quê? Enquanto a exatidão da imagem funcionava como um índice na direção de um modelo, de um "padrão" soberano, único e exterior, a série das similitudes (e é suficiente que existam duas para que já haja série) abole essa monarquia ao mesmo tempo ideal e real. O simulacro, de ora em diante, corre sobre a superfície num sentido sempre reversível.

Na Decalcomania (1966), uma cortina vermelha de largas dobras que ocupa dois terços do quadro subtrai ao olhar uma paisagem de céu, de mar e de areia. Ao lado da cortina, dando, como de costume, as costas ao espectador, o homem com chapéu-coco olha para o largo.

Ora, a cortina se encontra recortada com uma forma que é exatamente a do homem: como se fosse (embora de uma outra cor, de uma outra consistência e espessura), ele próprio, um pedaço de cortina cortado com a tesoura. Nessa larga abertura, vê-se a praia. O que se deve compreender? É o homem, destacado da cortina, que, ao se deslocar, permite assim ver o que ele estava olhando quando se misturava com a dobra da cortina? Ou, ainda, é o pintor que aplicou sobre a cortina, deslocando-o de alguns centímetros, esse fragmento de céu, de água e de areia, que a silhueta do homem mascara ao espectador, de modo que, graças à complacência do artista, podemos ver aquilo que contempla a silhueta que nos tapa a vista? Ou é preciso admitir que no momento em que o homem veio se colocar diante dele para vê-lo, o fragmento de paisagem que estava bem diante dele pulou para o lado, fugiu a seu olhar, de modo que ele tem, diante dos olhos, sua sombra projetada, o negro bloco de seu próprio corpo? Decalcomania? Sem dúvida. Mas de quem sobre quem? De onde para onde? A espessa silhueta negra do sujeito parece ter sido virada da esquerda para a direita, da cortina sobre a paisagem que agora ele obtura: o buraco que deixou na cortina manifesta sua antiga presença. Mas talvez a paisagem, recortada segundo a silhueta de um homem, tenha sido recortada e transferida da esquerda para a direita; o pedaço de cortina vermelha que permanece estranhamente pendurado nos ombros dessa paisagem-homem e que corresponde à pequena fração de cortina escondida pela silhueta negra manifesta, por sua vez, a origem, o lugar de recorte desse céu e dessa água. Deslocamento e mudança de elementos similares, mas de modo algum reprodução semelhante.

E graças a essa Decalcomania apreende-se o privilégio da similitude sobre a semelhança: esta faz reconhecer o que está muito visível; a similitude faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares escondem, impedem de ver, tornam invisíveis ("Corpo = cortina", diz a representação semelhante; "o que está à direita está à esquerda, o que está à esquerda está à direita; o que está escondido aqui está visível ali; o que está recortado está em relevo; o que está chapado se estende ao longe", dizem as similitudes da Decalcomania). A semelhança comporta uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo, aquilo ainda, é tal coisa. A similitude multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras.

Expulsa do espaço do quadro, excluída da relação entre as coisas que reenviam uma à outra, a semelhança desaparece. Mas não é para reinar em outro lugar, onde estaria liberta do jogo indefinido da similitude.

Não cabe à semelhança ser a soberania que faz surgir. A semelhança, que não é uma propriedade das coisas, não é própria ao pensamento? “Só ao pensamento", diz Magritte, II é dado ser semelhante; ele assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece; torna-se o que o mundo lhe oferece". O pensamento assemelha sem similitude, tornando-se ele próprio essas coisas cuja similitude entre si exclui a semelhança. A pintura está sem dúvida aí, nesse ponto onde vem se cortar na vertical um pensamento que está sob o modo da semelhança e das coisas que estão nas relações de similitudes[5].

Voltemos a esse desenho de um cachimbo que se assemelha tanto a um cachimbo; a esse texto escrito que se assemelha, tão exatamente, ao desenho de um texto escrito. De fato, lançados uns contra os outros ou mesmo simplesmente justapostos, esses elementos anulam a semelhança intrínseca que parecem trazer consigo, e pouco a pouco se esboça uma rede aberta de similitudes. Aberta, não para o cachimbo "real", ausente de todos esses desenhos e de todas essas palavras, mas aberta para todos os outros elementos similares (compreendendo nisso todos os cachimbos "reais", de barro, de escuma[6], de madeira etc.) que, uma vez tomados nessa rede, teriam lugar e função de simulacro. E cada um dos elementos de "isto não é um cachimbo" bem poderia manter um discurso em aparência negativo, pois se trata de negar, com a semelhança, a asserção de realidade que ela comporta, mas que é no fundo afirmativo: afirmação do simulacro, afirmação do elemento na rede do similar.

Estabeleçamos a série dessas afirmações que recusam a asserção de semelhança, e que se encontram concentradas na proposição: isto não é um cachimbo.

É suficiente, para tanto, que se coloque a questão: quem fala nessa enunciação? Ou antes de fazer falar, cada um por sua vez, os elementos dispostos por Magritte; pois todos, no fundo, podem dizer, seja deles mesmos, seja de seu vizinho: isto não é um cachimbo.

O próprio cachimbo, primeiro: "O que vocês vêem aqui, essas linhas que eu formo ou que me formam, tudo isto não é um cachimbo, como vocês crêem, sem dúvida; mas um desenho que está numa relação de similitude vertical com esse outro cachimbo, real ou não, verdadeiro ou não, não tenho a menor idéia, que vocês estão vendo lá -olhem, bem em cima desse quadro onde sou, eu, uma simples e solitária similitude". Ao que o cachimbo de cima responde (sempre no mesmo enunciado): "O que vocês vêem flutuar diante de seus olhos, fora de todo espaço, e de todo pedestal fixo, essa bruma que não repousa nem sobre uma tela nem sobre uma página, como poderia ser ela

[5] É preciso ler o livro de René Passeron, *René Magritte*, sobre tudo o último capítulo.
[6] Escuma do mar", silicato de magnésia (magnesita) com que se fazem cachimbos. (N. do T.)

realmente um cachimbo: não se enganem, sou apenas um similar -não alguma coisa semelhante a um cachimbo, mas essa similitude nevoenta que, sem remeter a nada, percorre e faz comunicar, textos como este que podem ler e desenhos como aquele que está lá embaixo". Mas o enunciado assim articulado já duas vezes por vozes diferentes toma a palavra por sua vez para falar de si próprio: "Estas letras que me compõem e das quais vocês esperam, no momento em que empreendem sua leitura, que denominem, o cachimbo, essas letras, como ousariam elas dizer que são um cachimbo, elas, que se encontram tão longe do que denominam? Isto é um grafismo que só se parece consigo e não poderia valer por aquilo do que fala". Há mais ainda: estas vozes se misturam aos pares, para dizer, falando do terceiro elemento, que "isto não é um cachimbo". Ligados pela moldura do quadro que os envolve a ambos, o texto e o cachimbo de baixo entram em cumplicidade: o poder de designação das palavras, o poder de ilustração do desenho, denunciam o cachimbo do alto e recusam, a essa aparição sem ponto de referência, o direito de se dizer um cachimbo, pois sua existência sem ligações o torna mudo e invisível. Ligados por sua semelhança recíproca, os dois cachimbos contestam ao enunciado escrito o direito de se dizer um cachimbo, ele, que é feito de signos sem semelhança com o que designam. Ligados pelo fato de que, tanto um quanto outro, vêm de outro lugar, e que um é um discurso suscetível de dizer a verdade, que o outro é como a aparição de uma coisa em si, o texto e o cachimbo do alto se conjugam para formular a asserção de que o cachimbo do quadro não é um cachimbo. E talvez seja necessário supor que além desses três elementos, uma voz sem lugar (a do quadro, talvez, quadro-negro ou simplesmente quadro) fala nesse enunciado; seria falando ao mesmo tempo do cachimbo do quadro, do cachimbo que surge lá em cima, que ela diria: "Nada de tudo isso é um cachimbo; mas um texto que simula um texto; um desenho de um cachimbo que simula o desenho de um cachimbo; um cachimbo (desenhado como se não fosse um desenho) que é o simulacro de um cachimbo (desenhado à maneira de um cachimbo que não seria, ele próprio, um desenho)". Sete discursos num só enunciado. Mas não seria com menos que se abateria a fortaleza onde a similitude estava prisioneira da asserção de semelhança.

De ora em diante, a similitude é reenviada a si própria – desdobrada a partir de si e dobrada sobre si. Não é mais indicador que atravessa de modo perpendicular a superfície da tela para remeter à outra coisa. Ela inaugura um jogo de transferências que correm, proliferam, se propagam, se respondem no plano do quadro, sem nada afirmar nem representar. Daí, em Magritte, esses jogos infinitos da similitude purificada que nunca ultrapassa o interior do quadro. Fundam metamorfoses: mas em que sentido? É a planta, cujas folhas levantam vôo e se tornam pássaros, ou os pássaros que se afogam, se botanizam lentamente e se enfiam terra adentro, numa última palpitação de verde (As

graças naturais, O sabor das lágrimas)? É a mulher que "se transforma em garrafa"[7], ou a garrafa que se feminiza, fazendo "corpo nu" (aqui se compõem uma perturbação dos elementos plásticos devida à inserção latente de signos verbais e o jogo de uma analogia que, sem nada afirmar, passa, entretanto, e duas vezes, pela instância lúdica do enunciado)? Em lugar de misturar as identidades, chega a acontecer que a similitude tenha o poder de quebrá-las; um tronco de mulher é seccionado em três elementos (de grandeza regularmente crescente, de cima para baixo); as proporções conservadas em cada ruptura garantem a analogia suspendendo toda afirmação de identidade: três proporcionais às quais falta precisamente a quarta; mas esta é incalculável: a cabeça (último elemento x) falta: Mania de grandeza, diz o título.

Outra maneira para que a similitude se libere de sua velha cumplicidade com a asserção representativa: misturar perfidamente (e por uma astúcia que parece indicar o contrário daquilo que ela quer dizer) um quadro e aquilo que ele deve representar. Em aparência, aí está uma maneira de afirmar que o quadro é realmente seu próprio modelo. De fato, tal afirmação implicaria uma distância interior, um afastamento, uma diferença entre a tela e o que ela deve imitar; em Magritte, ao contrário, há, do quadro ao modelo, continuidade no plano, passagem linear, ultrapassamento contínuo de um pelo outro: seja por uma escorregadela da esquerda para a direita (como na Condição humana) , onde a linha do mar continua, sem ruptura, do horizonte à tela) , seja pela inversão das distâncias (como em A cascata, onde o modelo avança sobre a tela, a envolve pelos lados e a faz parecer em recuo, na relação com aquilo que deveria estar além dela).

Ao inverso dessa analogia que nega a representação apagando dualidade e distância, existe aquela, ao contrário, que a esquiva ou zomba, graças às armadilhas do desdobramento. Em A tarde que cai, a vidraça traz um sol vermelho análogo ao que permanece pendurado no céu (ei-Io contra Descartes e a maneira pela qual ele resolvia os dois sóis da aparência na unidade da representação); é o contrário em A luneta de aproximação: sobre a transparência de uma vidraça, vê-se passar nuvens e cintilar um mar azul; mas a janela, entreaberta para um espaço negro, mostra que há lá, apenas, o reflexo de nada.

Em As ligações perigosas, uma mulher nua mantém diante de si um espelho que a esconde quase inteiramente: tem os dois olhos quase fechados, baixa a cabeça, que volta para a esquerda como se quisesse não ser vista e não ver que é vista. Ora, esse espelho que se encontra exatamente no plano do quadro e de frente para o espectador envia a imagem da própria mulher que se esconde: a face refletidora do espelho faz ver essa parte do corpo (dos ombros às coxas) que a face cega esconde. O espelho funciona um pouco ao modo de uma tela radioscópica. Mas com todo, um jogo de diferenças. A mulher é ali vista de perfil, inteiramente voltada para a direita, o corpo

[7] No original: "prendre de Ia bouteille', expressão de gíria que significa envelhecer. (N. do T.)

ligeiramente inclinado para a frente, o braço não estendido para carregar o espelho pesado, mas dobrado sobre os seios; a longa cabeleira que deve mergulhar por trás do espelho, à direita, escorre, na imagem do espelho, à esquerda, ligeiramente interrompida pela moldura do espelho, no momento desse ângulo brusco. A imagem é notavelmente menor do que a própria mulher, indicando assim, entre o espelho e o que ele reflete, uma certa distância que a atitude da mulher contesta, ou é por ela contestada, apertando o espelho contra seu próprio corpo para melhor escondê-lo. Esse pouco de distância por trás do espelho é manifestado ainda pela extrema proximidade de uma grande parede cinza; vê-se aí, nitidamente, a sombra projetada da cabeça e das coxas da mulher e a do espelho. Ora, nessa sombra projetada, falta uma forma, a da mão esquerda que segura o espelho; normalmente, deveria ser vista à direita do quadro; faz falta como se, nessa sombra projetada, o espelho não fosse carregado por ninguém.

Entre a parede e o espelho, o corpo escondido foi eliminado; no pequeno espaço que separa a superfície lisa do espelho, que capta reflexos, e a superfície opaca da parede, que recebe apenas sombras, não há nada.

Em todos esses planos, escorregam-se similitudes que nenhuma referência vem fixar: translações sem ponto de partida nem suporte.

VI

Pintar não é afirmar

Separação entre signos lingüísticos e elementos plásticos; equivalência da semelhança e da afirmação. Estes dois princípios constituíam a tensão da pintura clássica: pois o segundo reintroduzia o discurso (só há afirmação ali onde se fala) numa pintura onde o elemento lingüístico era cuidadosamente excluído. Daí o fato de que a pintura clássica falava – e falava muito –, embora fosse se constituindo fora da linguagem; daí o fato de que ela repousava silenciosamente num espaço discursivo; daí o fato de que ela instaurava, acima de si própria, uma espécie de lugar-comum onde podia restaurar as relações da imagem e dos signos.

Maritte liga os signos verbais e os elementos plásticos, mas' sem se outorgar, previamente, uma isotopia; esquiva o fundo de discurso afirmativo, sobre o qual repousava tranqüilamente a semelhança: e coloca em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano. Operação da qual I sto não é um cachimbo dá, de certo modo, o formulário.

1. Praticar um caligrama onde se encontrem simultaneamente presentes e visíveis a imagem, o texto, a semelhança, a afirmação e o lugar-comum deles.

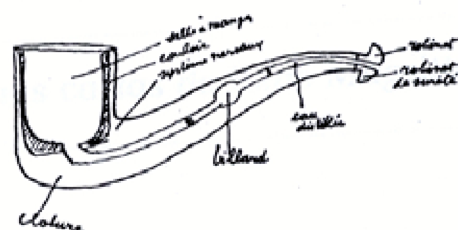
2. Depois abrir, de uma vez só, de maneira que o caligrama se decomponha imediatamente e desapareça, deixando como rastro apenas seu próprio vazio.

3. Deixar o discurso cair segundo seu próprio peso e adquirir a forma visível das letras. Letras que, na medida em que são desenhadas, entram numa relação incerta, indefinida, emaranhada, com o próprio desenho – mas sem que nenhuma superfície possa lhes servir de lugar-comum.

4. Deixar de um outro lado as similitudes se multiplicarem a partir delas mesmas, nascer de seu próprio vapor e se elevar sem fim, num éter onde só se reenviam a si próprias, e a nada mais.

5. Verificar bem, no fim da operação, que o precipitado mudou de cor, que passou de branco a preto, que o *"Isto não é um cachimbo"* silenciosamente escondido na representação semelhante tornou-se o *"Isto não é um cachimbo"* das similitudes em circulação.

Dia virá no qual a própria imagem, com o nome que traz, é que será desidentificada pela similitude indefinidamente transferida ao longo de uma série. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.



VII

Duas cartas de René Magritte

23 de maio de 1966

Prezado senhor,

O senhor fará o obséquio, espero, de considerar estas poucas reflexões relativas à leitura que faço de seu livro As palavras e as coisas...

As palavras Semelhança e Similitude permitem ao senhor sugerir com força a presença -absolutamente estranha -do mundo e de nós próprios. Entretanto, creio que essas duas palavras não são muito diferenciadas, os dicionários não são muito edificantes no que as distingue.

Parece-me que, por exemplo, as ervilhas possuem relação de similitude entre si, ao mesmo tempo visível (sua cor, forma, dimensão) e invisível (sua natureza, sabor, peso). E a mesma coisa no que concerne ao falso e ao autêntico etc. As "coisas" não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não têm similitudes.

Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece.

Ele é tão invisível quanto o prazer e a pena. Mas a pintura faz intervir uma dificuldade: há o pensamento que vê e que pode ser descrito visivelmente. As Damas de honra* *são a imagem visível do pensamento invisível de Velasquez. O invisível seria então, por vezes, visível? Só com a condição de que o pensamento seja constituído exclusivamente de figuras visíveis.*

A esse respeito, é evidente que uma imagem pintada – que é intangível por sua natureza – não esconda nada, enquanto o visível tangível esconde sistematicamente um outro visível – se cremos em nossa experiência.

Existe, há algum tempo, uma curiosa primazia conferida ao "invisível" através de uma literatura confusa, cujo interesse desaparece se se observa que o visível pode ser escondido, mas que o invisível não esconde nada: pode ser conhecido ou ignorado, sem mais. Não cabe conferir ao invisível mais importância do que ao visível, ou inversamente.

O que não "falta" importância é ao mistério evocado de fato pelo visível e pelo invisível, e que pode ser evocado de direito pelo pensamento que une as "coisas" na ordem que o mistério evoca.

Permito-me apresentar a sua atenção às reproduções de quadros anexas, que pintei sem me preocupar com uma busca original no pintar.

Queira aceitar etc...

René Magritte

* Também conhecido por Las meninas. (N. do T.)

4 de junho de 1966

Prezado senhor,

...Sua questão (a respeito de meu quadro "Perspectiva. O Balcão de Manet") pergunta sobre o que ela própria já contém: o que me fez ver ataúdes onde Manet via figuras brancas é a imagem mostrada por meu quadro onde o cenário do "Balcão" convinha para situar os ataúdes.

O "mecanismo" que operou aqui pode ser objeto de uma explicação erudita, da qual sou incapaz. Essa explicação seria válida, talvez certa, mas continuaria sendo um mistério.

O primeiro quadro, intitulado "Perspectiva", era um ataúde sentado sobre uma pedra, numa paisagem.

O "Balcão" é uma variante do precedente, houve outras anteriormente: "Perspectiva. Madame Récamier, *da David" e* "Perspectiva. Madame Récamier, de Gérard". *Uma variante com, por exemplo, o cenário e os personagens do "Enterro em Ornans", de Coubert, teria o sentido de uma paródia.*

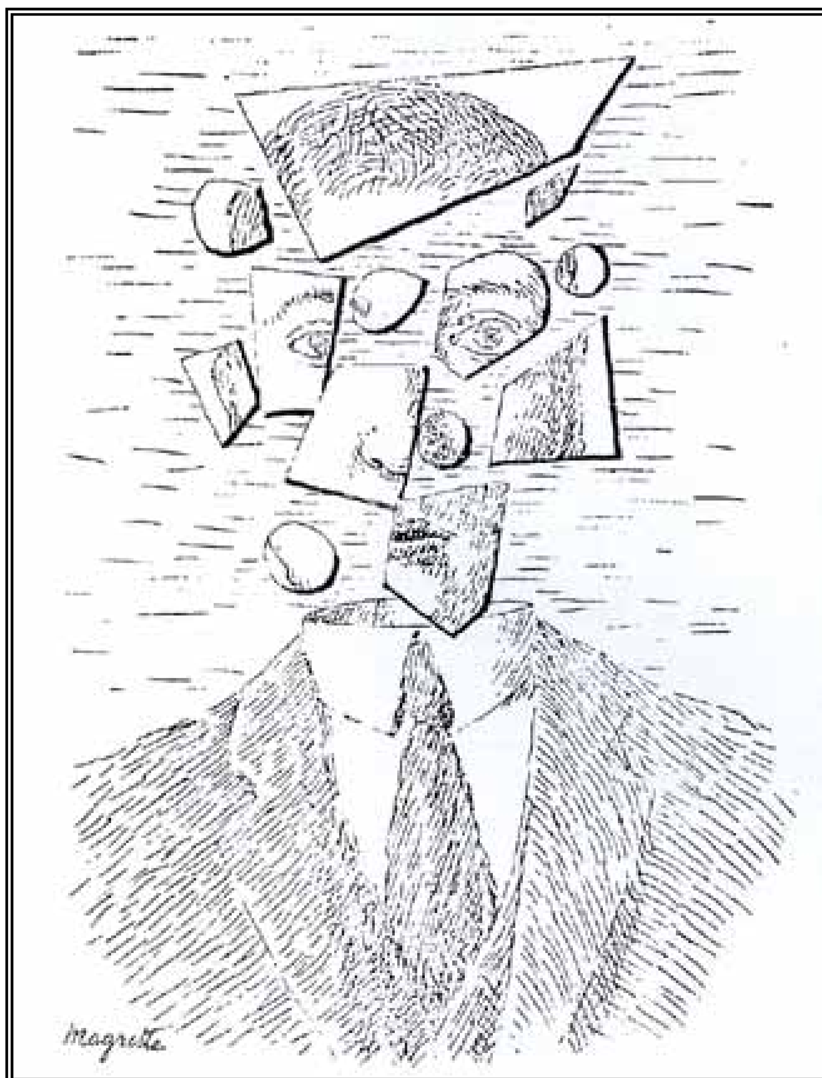
Creio que se deve notar que esses quadros, chamados “Perspectivas" mostram um sentido que os dois sentidos da palavra Perspectiva não têm. Essa palavra, e as outras, tem um sentido preciso num contexto, mas o contexto -o senhor o demonstra melhor do que ninguém em As palavras e as coisas -pode dizer que nada é confuso salvo o espírito que imagina um mundo imaginário.

Agrada-me o fato de que o senhor reconheça uma semelhança entre Roussel e o que eu possa pensar que mereça ser pensado. O que ele imagina não evoca nada de imaginário, evoca a realidade do mundo que a experiência e a razão consideram confusamente.

Espero ter a oportunidade de encontrá-lo por ocasião da exposição que farei em Paris, na galeria Iolas, pelo fim do ano.

Aceite etc...

René Magritte


Magritte